

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

Экранизации пьесы М. Горького «На дне»: материалы в помощь учителю
Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа

допущена к защите

Зав.кафедрой

дата подпись

Исполнитель:

Егорова Татьяна Николаевна,

студентка группы ЛЛ-41,

дневного отделения

Научный руководитель:

Барковская Нина Владимировна,

доктор филологических наук,

профессор

Екатеринбург 2018г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Трактовки пьесы М. Горького «На дне» в литературоведении.....	
1.1. Трактовки пьесы М.Горького «На дне» в советском литературоведении.....	___
1.2. Трактовки пьесы М.Горького «На дне» в современном литературоведении.....	___
ГЛАВА 2. Экранизации пьесы М.Горького «На дне».....	___
2.1. К проблеме визуализации / инсценировки литературного произведения.....	___
2.2. Разбор экранизаций: «Самое дно» (1956) реж. Акира Куросава, «На дне» (1936) реж. Жан Ренуар, «На дне» (2014) реж. Владимир Котт.	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	___

ВВЕДЕНИЕ

Образовательный процесс для ребенка – это восприятие и усвоение информации, которую ему предлагают. Одни дети схватывают информацию на лету, а другим нужно время, чтобы разобраться.

В зависимости от восприятия информации люди делятся на 4 основных категории: кинестетики, аудиалы, визуалы, дискретрики.

Речь пойдет о людях-визуалах, так как именно на данный тип людей нацелена выпускная квалификационная работа. И именно такие дети в школе встречаются чаще. Визуалы- люди которым легче воспринимать какую-либо информацию с помощью зрения. Для обучения таких людей методисты предлагают использовать различные рисунки и схемы, а также и фильмы.

Очень важно при знакомстве школьника с классическим произведением по литературе использовать разные методики. Учитель должен идти в ногу с временем, должен уметь говорить с молодым поколением на равных. В XXI веке молодое поколение не может представить себя без компьютера. А для каждого учителя важно иметь у себя в кабинете не только компьютер или ноутбук, но также проектор или интерактивную доску. Современный урок должен использовать мультимедийные возможности.

Читательская деятельность сложнее изобразительной – слово не обладает вещественностью звука, цвета, движения. Воображение и эмоции питаются оживающими в сознании читателя образами. Искусство кино – результат конкретизации режиссером словесных образов, которые он переносит на экран.
[<http://paidagogos.com>]

Использование экранизаций на уроках литературы помогает учащимся не только в понимании сути произведения, воссоздании образов, но также знакомит их с видением режиссера.

М. Горький - один из крупнейших русских писателей XX в., автор не только рассказов, очерков, романов, но и пьес. М. Горький считается основоположником социально-философской драмы. *«Можно любить или не любить Горького, можно осуждать его за политические колебания или сочувствовать ему, но*

одного отрицать никто не может, а именно того, что Максим Горький- одна из самых влиятельных фигур в истории русской литературы первой половины XX века, причем, влияние Горького не исчерпывается сорока годами его собственного творчества-оно сказалось на литературном процессе всего столетия». [Лейдерман Н.Л, Сапир А.М. Горький в школе. Новое прочтение. М.: ВАКО, 2005. С.6] Творчество Максима Горького актуально и по сей день, ведь именно в его произведениях отражаются проблемы, которые существовали, будут существовать в России, и не только. *«С тех пор прошло очень много лет, а «На дне» вот уже столетие не сходит со сцен театров мира. Значит, в этой пьесе сконцентрирован такой духовный опыт, который остается важным для новых поколений зрителей, значит, в ней затаен столь богатый смысловой потенциал, который не исчерпан до конца ни одной постановкой. А такие качества произведения могут быть обеспечены только семантикой разработанной писателем формы, и прежде всего жанровой формы»*. [Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. - Екатеринбург, 2010. - С. 431].

По таким произведениям Максима Горького, как «Егор Булычов и другие», «На дне», «Мещане», до сих пор ставятся спектакли в самых известных театрах страны, а также существует несколько отечественных и зарубежных экранизаций: «Мать»(1926) реж. Всеволод Пудовкин, «Мать» (1955) реж. Марк Донской, «Мать» (1989) реж. режиссёр и автор сценария Глеб Панфилов; «Табор уходит в небо» (1975) реж. Эмиль Лотяну, «На дне» (2014) реж. Владимир Котт, «Самое дно»(1956) реж. Акира Кurosава, «На дне»(1936) реж. Жан Ренуар. Наиболее дискуссионной является пьеса М.Горького «На дне», т.к. авторская позиция в этом произведении не выражена однозначно, что дает свободу для интерпретаций. Кроме того, это пьеса с отчетливым философско-нравственным содержанием, что делает ее актуальной для любого времени.

Целью выпускной квалификационной работы является сбор и систематизация материала, касающегося дискуссий по пьесе Максима Горького

«На дне». Необходимо также сопоставить экранизации пьесы Максима Горького «На дне»: «Самое дно»(1956) реж. Акира Куросава, «На дне»(1936) реж. Жан Ренуар, «На дне» (2014) Владимир Котт, для того, чтобы выявить особенности режиссерской интерпретации пьесы. **Задачи:**

- выявить оценки пьесы "На дне" в критике начала XX века;
- обратиться к современным прочтениям пьесы литературоведами и методистами
- на основе собранного, осмысленного и систематизированного материала сравнить аргументацию исследователей относительно жанра пьесы, сути авторской позиции и трактовки образов персонажей;
- ознакомиться с работами по теории экранизации, определить тип экранизации в работах данных режиссеров, выявить суть режиссерского прочтения пьесы «На дне»;
- выбрать наиболее подходящую экранизацию для использования на уроках литературы в школе, разработать методический материал в помощь учителю при проведении уроков по пьесе М.Горького «На дне».

Методологическая база: историко-литературный подход к произведению, элементы жанрового анализа, историко-функциональный принцип рассмотрения произведения, положения рецептивной эстетики, теория экранизации

Практическая значимость: пьеса М. Горького «На дне» включена в программу по литературе средней школы. Данная работа предлагает дополнительный материал для учителя, выстраивающего систему уроков по этому произведению.

Структура работы. Первая часть работы реферирует трактовки пьесы М. Горького «На дне» советскими литературоведами (Б.А.Бялик, Г.Д.Гачев, Ю.Юзовский). Также представлены современные трактовки произведения (Н.Л.Лейдерман, Д.Быков «А был ли Горький?», О.Смирнова "Пять уроков по пьесе Горького "На дне"). Вторая часть работы – рассмотрение избранных экранизаций, анализ режиссерских удач и промахов.

Объект исследования – трактовки пьесы М. Горького «На дне» литературными

критиками и кинорежиссерами.

Предмет исследования – способы выражения литературоведческой и режиссерской трактовки горьковской пьесы в экранизациях.

ГЛАВА 1. ТРАКТОВКИ ПЬЕСЫ М.ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Глава 1.1. Трактовки пьесы М.Горького «На дне» в советском литературоведении

Социально-политический аспект рассмотрения пьесы Максима Горького «На дне» был предложен Б.А.Бяликом.

В начале своей работы Б.А. Бялик обращает внимание, что определять пьесу М. Горького «На дне» как произведение бытового характера или как отвлеченно-философскую драму было бы ошибкой. «И изображение мира “бывших людей”, и вопрос о правде и лжи важны в этой пьесе не сами по себе, а в связи с проблемой, имеющей одновременно и общечеловеческий философский смысл, и совершенно конкретный социально-политический характер» [Б.Бялик 1977 с.94]. Изображение жизни в пьесе было тесно связано с обстановкой в стране в 1900-х годах. Это было время начала исторических сдвигов: «Начало 900-х годов было отмечено новым бедствием: на краю голодной смерти оказалось около тридцати миллионов крестьян» [С.95]. Нарастала волна первой русской революции.

В это время об угрозе «дна» говорить было невозможно. Поэтому негативное восприятие пьесы цензурой вполне понятно, отмечает Б.А.Бялик. Он также говорит о том, что без понятия конкретно-исторической почвы, на которой появилось произведение, нельзя дать произведению достойную оценку и значение. Для пьесы, кроме деталей, которые связаны с голодом и кризисом, также важны и детали, в которых отразился подъем общества.

Но после всего сказанного литературовед отмечает, что «” На дне” - это философская драма, и в ней все имеет значение постольку, поскольку помогает решению философских проблем» [С.100]. Тогда что же такое *горьковская* философская драма и каков главный конфликт в пьесе?

Б.А. Бялик говорит о том, что произведение Горького состоит как бы из нескольких пьес, параллельно развивающихся в рамках одной пьесы: «развивающиеся коллизии» [С.100], которые связаны общими условиями жизни.

Так одной из коллизий являются отношения Костылева, Василисы, Пепла и Наташи. Вторую сюжетную линию образуют Клещ и Анна, третью Барон и Настя, а четвертую Медведева и Квашня. Судьбы Актера, Бубнова, Алешки и других играют самостоятельную сюжетную роль.

В пьесе, как утверждает Бялик, существует несколько параллельных сюжетных линий, но они пересекаются, образуя единство. Возникает «многоголосый диалог», которые дает новые возможности для выражения сути пьесы. Всё это многоголосие, по мнению Б.А.Бялика, отражает проблему веры и неверия, т.е. веры в людей, в их способность побороть несчастья и неверия в них. Единственный персонаж, у которого вера приобретает другой смысл, у которого «человек» и «правда» соединяются воедино – это Сатин. Ведь именно этот персонаж призывает к уважению человека без жалости. «Вера у персонажей “На дне” имеет ряд последовательных градаций – от веры в бога, в загробную жизнь, в религиозные чудеса до веры в Человека» [С.106].

Б.А. Бялик пишет о том, что с прибытием в ночлежку Луки время начинает протекать более прерывисто, и в судьбах жильцов ночлежки происходят резкие изменения. Виновником всех этих изменений Сатин называет Луку. Критики увидели в Луке положительного героя, ухватившись за реплики Сатина. Однако финал сцены, по мнению Бялика, породил некие сомнения, которые противоречили репутации Луки. В ночлежку Лука является с неким призывом, который получает отклик, и этот отклик – «верить!». А убеждение Луки заключается в том, чтобы отвлечь взгляды людей от правды, которая им непосильна. Он видит безнадежность положения людей, и, жалея их, пытается хоть на чуть-чуть уменьшить их страдания, пишет Б.А. Бялик, давая отрицательную оценку Луке.

«В пьесе “На дне” определенная проповедь, определенная система идей последовательно проверяется, испытывается на людях разной жизнеспособности и сопротивляемости» [С.114]. Б.А. Бялик определяет конфликт пьесы следующим образом: это конфликт идей смирения с тем живым, что еще сохранилось в людских душах.

Б.А.Бялик предлагает проследить сквозное действие пьесы, не упуская тот факт, что Лука не верит в способность людей изменить свою жизнь, что он помогает её изменить только в их воображении. Лука смог добиться того, что Наташа поверила Пеплу, поверила и ему самому. Но эта вера очень слабая, такая же, как и у Анны, Насти. Ложь Актёру о лечебнице тоже ни к чему не привела. Проблема в том, что люди не могут перейти от первой части девиза Луки («Во что веришь...»), ко второй («...то и есть»), и именно с этого момента начинается их катастрофа.

Самое большое поражение Лука терпит в последнем акте пьесы. Здесь Сатин защищает Луку, говоря о том, что Лука врал, но из жалости. Однако выбирает такие определения форм лжи, которые подобны нападению, а не защите. И после таких слов снова начинает защищать Луку, что говорит о борьбе Сатина со своими мыслями, с самим собой. И для читателя такое метание делает понятным, что человеколюбие может быть разным. Проблема подлинного и мнимого гуманизма – проблема, которая, по мнению Б.А.Бялика, волновала М.Горького.

Литературовед говорит о том, что М. Горький в пьесе «На дне» опровергал не только «толстовскую проповедь внутреннего самосовершенствования и непротивления злу насилием» [С.125], но и ««достоевщину», а также им были опровергнуты «народнические представления о “героях” и “толпе”» [С. 129].

Говоря об оценке критиков образа Луки после премьеры пьесы, Б.А. Бялик обращает внимание на отклик самого М. Горького на первые представления пьесы. М. Горький видел успех пьесы, но при всех хвалах людей, он говорил о том, что люди её не поняли, а это не могло его радовать. Важно помнить, что М. Горький не обвинял сам спектакль и артиста И.М. Москвина, который играл Луку, оснований для этого не было, как пишет Бялик. Но легенда о том, что Художественный театр не смог сойтись в понимании образа Луки с М.Горьким, существовала очень долго. В Луке видели якобы «выразителя высшей правды» [С.133], в москвинском исполнении. А.Р. Кугель считал, что И.М. Москвин

виноват в снижении образа Луки, ставил ему в пример исполнителя этой роли в Берлине.

В оценке образа Луки колебалась как буржуазная, так и демократическая критика. В.В. Воровский считал, что автор пьесы относится к страннику с сочувствием, к тому же склонялся и А.В. Луначарский. А.А. Дивильковский соглашался с автором в том, что Лука «отрицательный тип», но в «условном смысле». [С.139]

М. Горький, как пишет Б.А. Бялик, выделял три типа утешителей: «утешитель-профессионал, ремесленник», утешал потому, что «за это - кормят» [С.140]; «утешитель-честолюбец», который возвеличивал себя в своих глазах игрой на страданиях людей [С.140]; самыми вредоносными являлись те, кто утешал «только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами». Именно таким утешителем должен был быть Лука, но, как говорил сам Горький, он не смог сделать Луку таким. Бялик приводит статью в пример статью Горького «О пьесах» [С.140], где говорилось о том, что Лука разновидность первого типа утешителей - утешитель искренний.

Б.А. Бялик утверждает, что неприязненное отношение самого М. Горького к Луке не говорит о том, что писатель выбрал для своего Луки не тот образец, и что более верно было бы взять образец другого типа. «Образ Луки не вызвал бы таких разноречий и кривотолков, если бы запечатлел простого шарлатана, простого лицемера и жулика, сознательно играющего на страданиях людей». [С. 141]

Говоря о монологе Сатина и об отношении к нему, Б.А. Бялик отрицает мнение В. Прожогина о том, что монолог пришелся всем по душе. А.П.Чехову не всё оказалось близким в этом монологе, Н.К. Михайловский весьма скептически отозвался о «пьяной риторике» Сатина.

«Зинаида Гиппиус увидела в проповеди М. Горького «освобождение» человека от высших духовных ценностей» [С.152]. М.П. Арцыбашев расценил проповедь как неудачную попытку М. Горького «скрыть от себя и от других те неприглядные «истины», что «человек по природе раб» и что «человек гадок по

натуре», считает Б.А. Бялик. М. Горький говорил о том, что вкладывая свои мысли в речь Сатина, он должен был оставить какую-то недосказанность.

Однако, отмечает Б.А. Бялик, Гимн Человеку был услышан во всем мире: «Прославление Человека приобретало особенную силу в произведении, ставшем обвинительным актом против всего старого мира» [С.153].

Таким образом, борясь с «абстрактным гуманизмом», советский литературовед противопоставлял ему идею активности человека, высказанную Сатиным.

Отвлеченно-философский аспект рассмотрения пьесы Максима Горького «На дне» предпринят Г.Д. Гачевым.

Проблема истины – вот вопрос, который волнует Г. Гачева. В своей работе Г. Гачев пишет: «На дне» — это прение о правде. Здесь все (разные люди — разные мирозерцания) идут на штурм правды».

[URL: <http://lit.1september, 21.04.2016>]

По мнению Г. Гачева, М. Горький отважился на революционный шаг в логике мышления, который состоял в том, что Горький перекинул мост между понятиями «человек» и «правда», и в монологах Сатина о человеке эта мысль формулируется четко: «Что такое – правда? Человек – вот правда». В пьесе «На дне», как пишет Г.Гачев, М.Горький пытается понять: как рождается правда и на что она опирается?

Г. Гачев выделяет два основных положения, исповедуемых М. Горьким:

1) Полную правду можно получить не в споре одних мыслей, а в столкновении «правд», сопоставляемых с реальным существованием и высказывающих их людей, в особенности.

«Между тем, по Горькому, реальным существованием обладает прежде всего человек, как бесконечный потенциал фактов, поступков, дел, мыслей; а всё, что от него отделяется, есть частичное и часто ложное его осуществление», здесь речь идет об отражении человека и его дел. [URL: <http://lit.1september, 21.04.2016>]

2) “Существует только человек, всё же остальное — дело его рук и его мозга” (Сатин). По Горькому, объективная истина должна опираться на Человека, т.к. именно человек обладает реальным бытием.

Но человек оказывается «выкинутым на дно». Отсюда, как пишет Г. Гачев, формируется отчужденная от человека строящаяся «логика вещей», которая рассматривает человека в ракурсе вещей.

Конфликт в пьесе «На дне», по Г.Гачеву, есть столкновение объективной истины человека и его субъективной истины. Истиной привыкли считать лишь доказуемое, так, например, происходит расхождение правды о Насте и правды Насти, отсюда следует, что «правда» о том, что Настя всего лишь проститутка, фантазерка и так далее, не улавливает абсолютной истины.

«Железная» логика вещей извлекает несколько правд в пьесе «На дне». Так Костылев, выслушав фразу Луки: «Под лежац камень — сказано, — и вода не течёт...», отвечает: «То — камень, а человек должен на одном месте жить».

Г. Гачев говорит о том, что именно здесь определена разница в нынешнем положении и подлинного мира человека. Человек должен быть привязан к какому-либо месту, а Лука таким не является, следовательно, он бесполезный человек. Определяя себя, как человека, Костылев говорит о том, что он есть муж племянницы полицейского, но человеческой сущности в этом совершенно не улавливается. Правда в таком мире живет вне человека, а значит, человек является потенциальной ложью и постоянно стоит под подозрением своего существования. Человек, которого покинула правда, мечется, ищет её (правду) в мире вокруг себя.

По мнению Г. Гачева, бесчеловечные общественные отношения привели к тому, что человек и правда стали друг другу врагами. Слабость и трусость человека смотреть правде в глаза заставляет видеть действие «логики вещей». Однако Горький, как пишет Г. Гачев, сомневается в истинности этой «правды», которую человек добывает логикой.

Люди ночлежки никуда не торопятся, не имеют целей. И никакого событийного конфликта здесь нет, отмечает Г. Гачев. Сюжетная линия

отношений Василисы-Костылева-Пепла-Наташи является фабулой пьесы. Лишь Сатин и Бубнов совсем избавились от каких-либо желаний и стремлений. Сатин и Бубнов, пишет Г. Гачев, это две ипостаси «свободного человека». Сатин, так же, как и Бубнов, циничен, ведь он рушит мечты Актёра. Но и Бубнов, так же, как и Сатин, проявляет своё добродушие, угощая в четвертом акте всех водкой. Сатин убивает субъективную истину героев, во имя отчужденной от человека правды. Видя в мечтах Насти, Актера, Клеща и Пепла лишь самообман, он не замечает в них выявления индивидуальной сущности, что делает его отрицательным героем. «Дно», по мнению литературоведа, выступает как определенная сфера жизни, где складывается образ мышления, противоположный «логике вещей». Люди, которые обитают «на дне», абстрагировались от целей, связей, которые «наверху» для человека необходимы. Здесь легко растворяется содержание понятий: стыд, правда, жизнь, человек и т.п., обнаруживается их настоящая ценность. Так, например, «слесарь» Клещ сможет стать собой, если убьет в себе «мужа», т.е. сможет отказаться от связей, характерных для поверхности, отмечает Г. Гачев.

Убеждение, что все люди равны, является для Луки исходным. Он и появляется в ночлежке в тот момент, когда у жителей ночлежки всё пусто и съедено отрицанием.

Неизвестно, в чьей позиции больше содержания, пишет Г. Гачев: «В позиции нелогичного, себе противоречащего Клеща, который косноязычно, но с черноземной мощью веры и надежды, с яростью и болью глаголет о работе, стыде, чести и совести, или в бесстрастной логике Бубнова и Сатина, чье спокойствие отдает холодом смерти» [там же]. Логика Сатина и Бубнова разрушает истины отчуждения, но и не подозревает, что существует «человекоправда» [там же]. Они смешивают в одну кучу мечты обитателей ночлежки с ложью общества отчуждения и видят в них только иллюзии, не замечая потенциально положительное, индивидуальную сущность Человека, полагает Г. Гачев.

Критик считает, что ничего нового не открывает Лука в мире идей и вещей, зато он открывает человека самому себе, а значит и миру. Лука должен пробудить

человека самым банальным советом, он лишь подсказывает опору для самостоятельного шага, а потом, опрокинув её, дает возможность человеку самому идти в жизни. Сатин же на эту первую помощь реагирует крайне отрицательно, он недоволен, что Лука помогает выжить слабейшим. Деление на сильных и слабых есть принцип, который заранее отрицает появление в будущем индивидуальной сущности. Для Луки нет такого деления, у него отношение к людям более человечно. Человек, по мнению Луки, должен определить свою цену, «открыть для человечества новый всеобщий принцип цены (оценивания) человека» [там же].

Отсюда следует, что оказать помощь людям, заставить их поверить в себя – великая задача; именно ложь является более правдоносной, чем правда Сатина и Бубнова, требующих: «...вали всю правду, как она есть» [там же].

«Лука – это всеобщее движущееся отражение или бродячее самосознание бытия. Его движение по бытию есть зажигание самосознания в других людях; и в них, в их воскресших или впервые найденных ими своих индивидуальных сущностях, и “опредмечивается” шествие Луки» [там же].

Какой же мир оставил после себя Лука? Г. Гачев обращается к четвертому действию пьесы и говорит о том, что теперь здесь не просто «разговоры в царстве мертвых», а разговоры, «когда мы, мертвые, пробуждаемся» [там же]. Люди ночлежки стали полны молодости, силы, любви, но, вместе с тем, ненависти, непонимания друг к другу. Каждый обитатель «дна» выдвигает свое понимание Луки и поэтому обвиняет других в непонимании. «Ибо Лука сам всех понимал, но не оставил ключа, чтобы людям самим понимать друг друга» [там же].

В знаменитых монологах Сатина, как пишет ученый, поднимается всеобщая правда о Человеке. В них найдены слова для выражения идеи «человека-мира». Именно в них развернута гуманистическая концепция Горького. «Сатин, который в первом акте вяло соединял опостылевшие слова – через многоточия, здесь соединяет их волевым напором: посредством тире, перебрасывая мост через еще не освоенные мыслью бездны и пустоты» [там же].

Кульминационный момент произведения, согласно Гачеву – это самоубийство Актера: «совершается последнее деяние свободной воли пробудившейся индивидуальности» [там же]. Самоубийство Актёра, как пишет литературовед, это бунт против всякого ограничения Человека, самовзрывание «дна».

«Пробудившись в людях, идеал человека так и остался закупоренным в каждом из них, не в состоянии воздействовать на мир» [там же]. Г. Гачев говорит о том, что Лука являлся общим делом для жителей ночлежки, после того, как он ушел, исчезло и понимание друг друга. Чтобы оно могло состояться, должно родиться в жизни людей такое дело, которое будет одновременно и «его», и «твоим», и общим делом. Именно оно, по мнению Г. Гачева, может стать почвой и веры людей в себя, взаимного понимания, новой логики.

Ю. Юзовский «На дне»: идеи и образы

Более гибкую трактовку пьесы в целом и образа Луки, в частности, предложил Ю. Юзовский в работе «"На дне" М. Горького» в 1968 г. Как пишет Юзовский, современники по-разному объясняли причины успеха пьесы «На дне»:

1) Первые говорили, что Горький открыл мир низов общества, который до этого не был известен русской сцене. Однако сводили к тому, что писатель просто показал так называемых «босяков».

2) Вторые утверждали, что «"На дне" является свидетельством неблагополучия современного социального строя» [Ю.Юзовский 1968, с. 6] Пьеса, как пишет литературовед, призывает к борьбе с системой, которая ведет человека к гибели. Критики так и не сошлись во мнении, кто преступник и кто привел к преступлению. Одни винили потерпевших, т.к. считали, что в своем положении они виноваты сами. Другая точка зрения – «никто не виноват» [С. 7], это результат естественного хода жизни. Героев пьесы предлагали воспринимать как моральных и физических инвалидов, которые нуждались в заботе и ласке.

3) Третья точка зрения заключается в том, что герои пьесы добровольно пошли ко дну, они не сопротивлялись, когда были туда столкнуты. Несчастье в

том, что они остались брошенными без присмотра. В героях пьесы ценные духовные качества лежат на поверхности.

Однако, как утверждает Ю. Юзовский, в пьесе существует и субъективный момент, который выражает её своеобразие. «Есть в “На дне” слово, которое проходит через всю пьесу, появляется, исчезает, вновь возникает, опять пропадает и снова выплывает наружу, перекликаясь с предыдущим, чтобы составить некую ариаднину нить, без которой можно заблудиться в сложном лабиринте пьесы: это слово – “правда”» [С.8]. Весь замысел пьесы основан на «правде». Три смерти, которые представлены в пьесе (смерть Анны, Костылева, Актёра), даны для выяснения «правды».

«Великая жажда правды – вот пафос пьесы» [С.9].

Останавливаясь на образе Луки, Ю. Юзовский говорит о том, что с момента появления Луки на сцене в действие вступает закон драмы, закон симпатий и антипатий. Лука по-разному относится к персонажам ночлежки, к одним отрицательно (Медведев, Костылев, Василиса), а к другим – с любовью и заботой (Анна, Настя, Наташа, Пепел, Актер). Сатиным он восхищается. Отношение Луки к жителям ночлежки не может вызывать к нему антипатии. «Лука готов приветствовать всякую идею, если она способна утешить человека, защитить его, дать ему такую же отраду, какую имел человек из рассказанной им притчи» [С. 25]. Для Луки Бог нужен только как оружие утешения, и если это оружие не принесет пользы, то он его отбросит в сторону. «И если люди бывали утешены той ложью, которую он скрашивал их жизнь, то и сам он бывал утешен тем, что утешил, – в этом заключается “праведная земля” для него самого» [С. 26], именно с такой философией, как пишет Ю. Юзовский, приходит Лука в ночлежку, где его, судя по всему, ждали.

В пьесе образ Анны очень трогателен, отмечает литературовед. Это персонаж, который цепляется за жизнь, но в страхе отталкивает ее. Героиня в ужасе смотрит на прошедшую жизнь и боится будущей, загробной жизни. Анна полна отчаяния, и именно Лука склоняется над ней, словно врач над неизлечимо больным. «Чтобы облегчить Анне последние шаги в этой жизни, выдумывает ей

“праведную землю”, загробную жизнь, где господь встретит её “кротко-ласково” и прикажет отвести в рай» [С. 28].

Актер – герой, по мнению Ю. Юзовского, лирический и мягкий, о последнем говорит его отношение к Анне и Луке. Но Актер мало участвует в жизни ночежки. «Он живет среди сценических образов, которые некогда играл, пока не был сброшен сюда, на дно, - падение, ощущаемое им болезненнее, чем кем-либо другим из его соседей» [С. 29]. Ю. Юзовский делает важное замечание: он говорит о том, что не бесстрастие – свойство пьесы, а страстность. Неудовлетворенность миром, самим собой, поиски выхода, даже если утешение видится во лжи. И эту страстность литературовед отмечает в Пепле, в Наташе, в Клеще, в Насте и даже в Анне, есть она и в Актёре: «Она обнаруживается в тех душевных смерчах, которые порой поднимаются в нем» [С. 30]. Имея высокое представление о героической личности, мощной индивидуальности, он сам подвержен тому, что жизнь стирает в нем личность. Ю. Юзовский сравнивает Актера с утопающим, который хватается за любую соломинку, чтобы создать хоть что-то, что бы его отличало от других; пытается от самого себя скрыть свое положение. И тут приходит на помощь Лука: «В эту трудную минуту Лука протягивает ему “праведную землю” – “начать жизнь сначала”» [С.31]. И Актер отправляется в лечебницу по наставлению Луки. «И несется уже, отрываясь от земли, в эту праведную землю», не помня себя, несется, несмотря на предостерегающие оклики Сатина. Если раньше он «вываливался» из своих воздушных замков и отделялся, так сказать, ушибами, то последнее падение стало для него катастрофическим».

Еще один герой, которому протягивает свою руку Лука – это Пепел. Герой, как пишет литературовед, с сильной натурой, с удалью, которую он может проявить при случае: «В нем как раз много неизрасходованных сил, которые так и просятся вон» [С. 32]. Он готов, как принять, так и бросить вызов. Но вместе с тем, Пепел простодушная натура, по-детски наивная, утверждает Ю. Юзовский. «Удаль Пепла не только от жизненной энергии, которой у него избыток, но и от отчаяния, от безысходности» [С. 33].

Главное, что волнует Пепла, это возможность жить так, чтобы самого себя можно было уважать. Суть его тоски, как пишет Ю. Юзовский, это тоска по «праведной земле». Пепел не сразу принял руку помощи Луки, он слишком закален жизнью, чтобы сразу откликнуться на призыв Луки. «Лука предлагает очередную “праведную землю” – на этот раз это “Сибирь”, в которой таким, как Пепел одно раздолье – “золотая сторона Сибири”» [С.34]. Литературовед пишет о том, что Лука своим человеческим обращением с Пеплом добился того, что недоверчивость Пепла к людям была сломлена.

Такую же «праведную землю», как утверждает Ю. Юзовский, Лука подсказал и Наташе. Героиня, в которой видна гордость, чистота, но глядящая в свое будущее без всякого оптимизма. «С опасностью, колеблясь, она все же решается идти туда, куда манит ее Лука» [С.37].

С Настей у Луки было меньше всего забот, как пишет Ю. Юзовский. Героиня уже до прихода Луки жила в обмане, т.к. видит себя героиней романа, который читает. Настоящая правда, которую Настя жаждет – это настоящая любовь, чистая и благородная. От Луки она получает поддержку в вере в выдуманную «праведную землю».

Все вышеперечисленное является средствами исцеления, которые использует Лука, по мнению Ю. Юзовского.

Особое внимание литературовед уделяет отношению Луки к Костылеву. «Лука и Костылев встречаются как враги, продолжают быть врагами в течение всего действия и расстаются как враги. И только в конечном итоге выясняется, что они значительно ближе друг другу, чем сами подозревали» [С.39].

Костылев выступает против Луки лишь потому, что Лука не разделяет его позиции. А позиция Костылева заключается в том, что он против каких-либо разговоров о правде.

Лука приносит в ночлежку идеи толстовства, т.е. нравственного совершенствования, деятельной любви, но любовь к людям у Луки питается жалостью к ним.

Ю. Юзовский говорит о том, что считать Луку и Сатина персонажами, вокруг которых вертится пьеса, было бы огромной ошибкой. Бубнов является таким же деятелем, как и Лука, миссия у него тоже есть. На вопрос «есть ли «праведная земля»?», Бубнов отвечает отрицательно. «Правда факта» - вот правда Бубнова» [С. 50]. Бубнов – это идеолог из «нижних этажей», в отличие от Луки.

Единственный рабочий человек в пьесе – это Клещ. Как пишет Ю. Юзовский, это человек, который кроме своих целей ничего не видит. Клещ не принимает ложь Луки, не пользуется советом, который косвенно дает ему Сатин. Клещ идет своей дорогой, дорогой «факта». Как утверждает литературовед, Клещ является самой мрачной натурой пьесы.

Также Ю. Юзовский останавливается на образе Барона: «Барон – это аристократ, который опустился на дно» [С. 69]. Находясь на «дне», герой пытается сохранить облик прежней жизни. Барон сам себя загнал в мышеловку, но в своих неудачах он винит других. Именно поэтому Лука для него является «шарлатаном», по мнению литературоведа.

Таким образом, Ю. Юзовский, обращаясь к образам Бубнова, Клеща и Барона, говорит о значимой функции этих героев в пьесе. Именно эти герои, как пишет литературовед, занимают позицию «правды факта».

Сатин также является противником лжи, утверждает Ю. Юзовский: «Сатин – весь в вере в человека, в его будущее, в его созидательный гений» [С. 73]. Сатин сближается с Лукой, когда утверждает о том, что «человек – правда». Однако любовь к людям Луки и любовь Сатина совершенно разные. Если Лука, как утверждает Ю. Юзовский, испытывает жалость к человеку, то Сатин требователен к нему, считает, что человек может сделать что угодно, если будет желание и вера в свои силы.

Слабость Сатина Ю. Юзовский видит в том, что он всегда остается за сценой, отмечает «ограниченность этого образа, недостаточность функции, которую он должен играть в общей системе пьесы» [С. 76].

У Луки есть определенная цель, у Сатина она туманна и значительно меньше, утверждает Ю. Юзовский. «Позиция Сатина – «правда творчества»,

правда «стремления к творчеству фактов» [С. 77]. Сатин желает быть с жизнью наравне. Как пишет литературовед, благородство Сатина – это инстинктивное свойство. Это единственный образ, который остается неизменным до конца.

Возвращаясь к образу Луки, литературовед говорит о том, что все эксперименты Луки в отношении людей потерпели провал: «Вот логика самой пьесы, доказавшая несостоятельность, беспомощность, катастрофичность методов Луки» [С.115].

Таким образом, в советское время было предложено несколько трактовок пьесы: социально-политическая, отвлеченно-философская и социально-философская. Трактовки образов Луки и Сатина были порой диаметрально противоположной. В следующей главе мы обратимся к более современным прочтениям пьесы, чтобы выявить, чья же точка зрения возобладаала.

1.2. ТРАКТОВКИ ПЬЕСЫ М.ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Пьеса «На дне» как социально-философская драма: трактовка Н.Л. Лейдермана

В книге «Горький в школе. Новое прочтение» Н.Л. Лейдерман с помощью уточнения параметров жанра обосновывает взгляд на пьесу «На дне» как на социально-философскую драму.

Ситуация, воссозданная в пьесе, формировалась в зависимости от социальных обстоятельств. Во-первых, как утверждает литературовед, в большей степени все беды и несчастья жителей ночлежки обусловлены социальной несправедливостью. Далее исследователь отмечает: «Во-вторых, в пьесе «На дне» быт ночлежников, будучи картиной социальных обстоятельств, осмысливается автором как конкретное воплощение обстоятельств экзистенциальных-самого существования человека на земле» [Лейдерман Н.Л., Сапир А.М. Горький в школе. Новое прочтение. М.: ВАКО, 2005. С. 65].

Однако только социальным аспектом содержание пьесы не исчерпывается. Как пишет Н. Л. Лейдерман, принцип социально-философской драмы прежде всего проявляется в следующих трех аспектах: «1) в расстановке действующих

лиц, 2) в характере конфликта и развития действия, 3) а также и в особенностях композиционных сцеплений между всеми составляющими драматического целого» [С. 68].

Литературовед отмечает, что уже в экспозиции проявляется двуплановость драмы, когда облик ночлежки приобретает обобщенное значение «дна» жизни.

Диалогическое пространство, также говорит Н.Л.Лейдерман, с самого начала имеет сложную организацию: «Нечто подобное пучку диалогов, которые словно бы по касательной цепляют друг друга» [С.69].

И все-таки есть что-то общее в диалогах жителей ночлежки. И это, как пишет исследователь, «полная разuverенность каких-либо в моральных устоях» [С.69].

Именно это и является нравственным «дном», по мнению Н.Л. Лейдермана. Люди не сопротивляются, не имеют веры во что-то, а моральные принципы просто разрушены. Отсюда следует, что понятие «дно» имеет нравственное содержание, которое было заложено Горьким. «В сущности, вся экспозиция и была сценическим воплощением этого, главного, глубинного, философского смысла образа «дна»» [С.70].

Завязка драматического конфликта происходит при первом появлении Луки в ночлежке. Здесь возникает противостояние уважительного отношения Луки («Доброго здоровья, народ честной!») и цинизма, который витает в ночлежке («Был честной, да позапрошлой весной...»), отмечает литературовед.

С хозяевами ночлежки Лука держится на дистанции, а вот к её жителям он имеет «сочувственный интерес» [С. 70].

Вмешательство Луки в жизнь ночлежников, как пишет Н.Л. Лейдерман происходит в эпизоде с Анной, когда Лука помогает ей добраться до места. На примере этого эпизода можно заметить, как Лука «из конкретного локального эпизода выходит к философскому обобщению» [С. 71]. Самое важное для Луки, утверждает профессор, – это уважать человека. Первый акт – абсолютная победа Луки.

Н.Л. Лейдерман выделяет три сценические «зоны». «Первая – «Сатин, Кривой Зоб и Татарин играют в карты, а Клещ и Актер наблюдают за игрой,»

Вторая зона – «Бубнов на своих нарах играет в шашки с Медведевым»; третья – «Лука сидит на табурете у постели Анны». [С. 72] И эти «зоны», по его мнению, между собой образуют контраст. «Если разделение сцены на разрозненные «зоны» демонстрирует разобщенность ночлежников, их глубокое безразличие друг к другу, то «переключки» диалогов «вдруг разрушают «перегородки» между различными участками сцены, которая «превращается в единый участок единого действия» [С. 74]. Самым главным «связующим звеном» между «зонами» является Лука, пишет литературовед.

Основной источник «воления» Луки, как отмечает Н.Л. Лейдерман, в его сострадании, в душевной чуткости к чужой беде [С. 75].

Для обитателей ночлежки Лука – это отзывчивая душа, поэтому и Анна, и Актёр, и Пепел потянулись к нему. Именно в диалогах, которые ведет Лука с ними, можно увидеть его отношение к людям, которые оказались «на дне». Слова Луки, как пишет профессор, заряжают слушателя.

Эти три диалога имеют структурную общность, одну схему. Каждый разговор затевается самим жителем ночлежки, что вызвано их потребностью поделиться своей болью, быть услышанными. А Лука, увлекаясь своей фантазией, придумывает сказки, ищет ответы. Даже подозревая, что Лука врет, «болящий», как утверждает литературовед, испытывает чувство благодарности к нему.

С появлением Луки в ночлежке у её жителей появляется желание перемен.

Второй акт также заканчивается безусловной победой Луки.

Н.Л. Лейдерман отмечает, что процесс излечения, который начал Лука, был «подхвачен и продолжен другими» [С. 81].

Притчи Луки Н.Л. Лейдерман называет «квинтэссенцией его философии» [С. 83]. В философии Луки любовь складывается из сострадания к человеку и желания его утешить.

Однако литературовед видит внутреннюю противоречивость в философии Луки, объясняя это так: «Лука связывает с уважением к человеку, с верой в его духовные силы, в его способность противостоять инерции жизни, которая толкает на дно. А утешительная ложь порождена неверием в духовные силы

личности, в то, что он способен к свершению личного выбора перед лицом судьбы» [С. 83]. В первой притче, как пишет исследователь, слышно уважение к человеку, а вторая притча наполнена состраданием к человеческой безысходности.

Первая драматическая коллизия, которая происходит после того, как Лука произносит свои притчи, – это заявление Луки о своем уходе. Он считает, что его миссия выполнена. Вторая, по мысли Н.Л. Лейдермана – это разговор Пепла с Наташей, в котором слышатся отголоски первой притчи Луки. Третьей коллизией является разговор между Лукой и Костылевым. В этом разговоре Костылев заявляет, что не каждая правда нужна. Но понимание правды у героев совершенно разное, отмечает Н.Л. Лейдерман: для Луки это жестокая правда жизни, от которой нужно защитить больные души, а для Костылева умалчивание – обладание таинственным знанием, которое недоступно простым людям.

«"К людям или от людей" – решающий критерий, по которому Лука различает тех, кто отвечает званию человека, от тех, кто не соответствует ему».

Финал третьего акта отличается от предыдущих своей трагичностью. Литературовед говорит о том, что сказки Луки не спасли жителей ночлежки от давления жизненных обстоятельств. «Вера, которую он нес людям, пришла в противоречие с объективной действительностью» [С.86]; и главная причина ухода Луки, утверждает Н.Л. Лейдерман.

Говоря об отношении Сатина к Луке, Н.Л. Лейдерман отмечает их согласие в главном – «Сатин, как и Лука, исходит из представления о высоком предназначении человека» [С. 95]. Сатин, как и Лука, верит в огромные творческие возможности человека. Общим является и третий тезис: «уважать человека» [С. 95]. Однако «уважать человека» для Сатина – уважать «человеческое достоинство», т.е. уважать человека и в самом себе, быть личностью, утверждает литературовед. Человек, который уважает себя, не нуждается в жалости – вот позиция Сатина.

Общего между Сатиным и Лукой намного больше, чем различий, утверждает профессор. «Воззрения этих двух персонажей в совокупности образуют сложную,

но единую "антропоцентрическую философию" – философию человека: понимание его сущности, его земного предназначения» [С. 98]. Однако Сатин пошел дальше, подхватив и развив гуманистические принципы Луки.

Н.Л. Лейдерман говорит о том, что Горький, провозглашая идею самоуважения, не отказывается до конца от утешительной лжи, «не исключает он и религиозное упование на Бога» [С.100]. Все это в совокупности помогает найти смысл своего существования.

На этом литературовед не останавливается. Он смотрит на дальнейшее действие пьесы, на реакцию жителей ночлежки после спора о человеке.

В работе предлагается своя интерпретация самоубийства Актера. Ее смысл заключается в том, самоубийство Актера было совершено «в соответствии именно с теми представлениями о высоком назначении человека и о человеческом достоинстве, которые провозглашали Лука и Сатин». Актер ощутил пропасть, которая отделяет его от человеческого назначения.

Эмоциональный фон после ухода Луки был весьма оптимистичный. Жители ночлежки подшучивают, поют. Причина таких перемен, как объясняет автор работы, состоит в духовном катарсисе, который пережил каждый участник спора. И даже тот, кто в нем не участвовал, испытал эмоциональный подъем. Песня, которую поют ночлежники, является знаком единения людей, которые до этого враждовали.

Таким образом, по мнению Н.Л.Лейдермана, быт и социум являются источником философских проблем; сюжетообразующую роль выполняет философский спор; каждый персонаж причастен к центральной философской дискуссии; пространственно-временная организация соотнесена с философским сюжетом. Спор о человеческой жизни не сводится к какому-то определенному решению. Финал пьесы открыт, и дает задачу на всю оставшуюся жизнь и персонажам, и зрителям.

Методические интерпретации пьесы «На дне»

О.Смирнова «Пять уроков по пьесе Горького “На дне”»

В методических разработках последних лет подчеркивается философское содержание пьесы. Спор о правде и лжи – вот дискуссия, которая, по мнению О. Смирновой, заменяет в интеллектуальной драме традиционный конфликт. Сюжет играет здесь роль наглядной картины мнений сторон. «Значит, чтобы разобраться в этой пьесе, надо увидеть, как дискуссия о правде соотносится с событиями судьбами ночлежников» [О. Смирнова 2012, с. 29].

Первый пункт, по которому О. Смирнова пытается найти отличие между хозяевами ночлежками и её жильцами – это отношение к закону, чести и совести.

Хозяева ночлежки, по мнению автора статьи, считают, что человек не должен преступать закона, обязан следовать ему. А жители ночлежки считают иначе. Для них лучшими людьми являются воры, ведь они с легкостью могут расстаться с деньгами. Есть, однако, среди ночлежников человек, который пытается жить согласно законам – это Татарин, но в итоге, и он присоединился к жителям дна.

«Лука вроде бы полностью на стороне ночлежников: “Я и жуликов уважаю”. “Ни одна блоха не плоха: все чёрненькие, все прыгают”» [С.30]. Однако он совсем не жулик, утверждает О. Смирнова, хотя к закону испытывает равнодушие.

Второй пункт – «лояльность к властям, в частности, подчинение паспортному режиму» [С. 30]. Хозяева считают, что каждый хороший человек должен иметь паспорт, а ночлежники, за его неимением, зависят от начальства.

Третий пункт – это «оседлость». [С.30] По мнению хозяев, человек должен иметь место и жить на нем. А ночлежники не прочь быть странниками.

Четвертый пункт – «работа» [С. 30]. Хозяева полагают, что человек должен работать, иначе им некого будет эксплуатировать. В этом отношении О.Смирнова делит ночлежников на «убежденных» и «начинающих», первые, по ее мнению, работать не хотят и не собираются, вторые (Клещ, Татарин) считают, что работать нужно, именно так сохраняется у человека уважение к самому себе.

Пятый пункт – «тишина и шум» [С. 31]. Хозяева против шума, т.к. он может привести к бунту. Ночлежники же создают этот шум, в этом выражается их протест.

Далее О. Смирнова выделяет три группы в системе образов: «1) те, у кого нет иллюзий, и кто считает себя мёртвыми, 2) те, кто сам питает иллюзии о том, что «со дна» можно выбраться или хотя бы куда-то «укрыться» от безрадостной реальности (в прошлое или в мечту), 3) те, кому Лука предлагает некий выход, кажущийся реальным и вполне достижимым» [С. 31]. Лука вне этих групп, однако прослеживается его двойственность.

О. Смирнова вводит понятие «контрольная группа», к которой относятся Костылев, Медведев, Квашня, Клещ, Василиса, Настя и Барон. Именно эти герои пытались вырваться из ночлежки разными способами, но все их попытки потерпели крах, т.к. попытка вырваться из ночлежки всего лишь иллюзия.

На вопрос «Можно ли считать утешения Луки ложью?» [С. 31] автор статьи выдвигает два противоположных ответа. Одни могут увидеть в Луке человека, который дает надежду. «Мечта, цель, вера – это не ложь, поскольку это внутренняя правда человека» [С. 31]. Другие могут это оспорить, ведь Лука не берет на себя ответственности, когда дает надежду людям, и против существующей реальности он тоже не идет.

Далее О. Смирнова пытается понять мотивы Луки, для чего он помогает ночлежникам. Утешения Луки, по мнению О. Смирновой, лишь помогают ночлежникам дожить до конца. Сам Лука, по её мнению, не верит в то, что кто-то из ночлежников сможет оказаться на воле.

Теория Луки, как пишет О. Смирнова, заключается в том, чтобы утешить обычных людей сказками, ведь они не являются активными преобразователями жизни, дать надежду, что когда-нибудь лучшее наступит. Автор статьи пишет: «Лука не то чтобы лжет, а поддерживает в людях стремление к лучшему, пусть даже эти люди не сумеют ничего из «лучшего» привнести в мир» [С.33].

Пытаясь проследить двойственность отношения автора к Луке, О. Смирнова сопоставляет Луку с Данко и делает вывод: «Горький не считает, что Лука

способен вывести людей «к свету». И вряд ли считает, что они сами – без вождя – способны выбраться из своего болота» [С. 33].

Главными антагонистами, как утверждает О. Смирнова, являются Лука и Сатин. Понимание сути человека и правды у этих двух героев совершенно разное. «Для Луки это в первую очередь право на субъективность, для Сатина – требование считать главной ценностью человека, а не что-то внешнее» [С. 34].

Одним, как пишет О. Смирнова, ложь помогает поддерживать порядок, который существует, а другим помогает терпеть.

К монологу Сатина о Человеке О. Смирнова относится весьма скептически, называя его «нелогичным и невнятным».

После его монолога, как пишет О. Смирнова, все же какое-то достоинство проснулось в жителях ночлежки. «Клещ, прежде презиравший всех ночлежников («я рабочий человек»), признал, что они тоже люди. Татарин, ещё в этом действии встававший на молитву, решительно поднимается с колен и идёт пьянствовать вместе со всеми, поправ закон (Коран пить запрещает). Все они увидели правду (и стали свободны, как боги). А как же Актёр? – Он тоже увидел правду, но не выдержал её и повесился» [С. 35].

Пьеса М. Горького «На дне» дает основания для абсолютно разных трактовок, в том числе – в театральном искусстве и кинематографе.

Глава 2. Экранизация и инсценировка литературного произведения как опыт прочтения

1.1. Литературное произведение на киноэкране: стратегии работы с текстом

В начале своей работы Ирина Каспэ говорит о том, что на текущий момент взаимосвязь литературы и кинематографа находится на стадии активного проникновения. Многие каналы включают в свою программу фильмы, основа которых – литературное произведение.

Исследователь акцентирует своё внимание на проблемах литературности, обходя термин «перевод». «Этот термин, слишком явно отсылающий к семиотической традиции, кажется мне неприемлемым не

только потому, что он побуждает анализировать любую культурную практику по аналогии с практиками вербальными и, следовательно, метафоричен, но и потому, что метафора перевода (как и ее антоним — “непереводимость”) предполагает жесткую оппозицию двух четко очерченных языков». [<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>]

Ирина Каспэ утверждает, что весьма трудно определить “язык”, с которого сделан «перевод» экранизация. Еще сложнее, по её мнению, выявить характеристики языка, на который осуществляется “перевод”. «Слишком общие термины “язык кино” или “язык телевидения” мало что сообщают о разнообразных способах обращения с литературным текстом» [там же],

Она также говорит о том, что в экранизации высвечиваются особенности литературности, несмотря на демонстрацию разрыва с этими особенностями. Важно понимать, что перед тем, как появится экранизация, должен быть определенный читательский опыт, хотя кинематографическое произведение может отличаться от литературного. «Так или иначе, экранизация транслирует определенные представления о читательской практике, которые, вероятнее всего, будут приближаться к одному из двух полюсов: на одном полюсе область чтения помечается как приватная, индивидуальная зона — следовательно, поле спонтанных решений и персональных экспериментов, на другом — как коллективное, общее пространство, регламентированное системой норм и правил». [там же],

Опираясь на высказывание Олега Аронсона, автор работы говорит о том, что выделяется два языка критики, в первом случае ценится неформальность собственного понимания, во втором, наоборот, объективное воспроизведение текста. Однако есть некая особенность, о которой говорит Ирина Каспэ: «Здесь, однако, необходимо уточнить, что такой язык описания и оценки экранизации — в диапазоне от “нестандартного прочтения” до “верности тексту” — может актуализироваться и использоваться не во всех (хотя и, безусловно, в самых распространенных) случаях: когда речь идет о

литературном тексте с особым статусом, о “коллективном достоянии”, скорее всего, о “классике”. [там же]. Именно классические произведения, как говорит исследователь, являются ядром индустрии экранизации, однако и произведения, которые относятся, например, к «культовому роману» или «модному роману», также могут быть экранизированы с данной точки зрения.

По утверждению Ирины Каспэ, исследования экранизации дают возможность говорить о разных способах съемки. “Авторского кино” и “телесериалы” - это не язык, с помощью которого переводится литературное произведение, это разные реакции на совокупность норм восприятия, разные методы, с помощью которых эти нормы формируются и передаются. “ Речь не о том, что экранизация непременно “возвращает читателя книге”, а о том, что она, сохраняя и даже гиперболизируя символы литературности, выносит стереотипы читательской практики за рамки литературы, что она работает с ними за рамками собственно чтения” [там же],

Важно знать способы и цели этой работы, какую реальность вытесняет, или подменяет обращение к читательскому опыту.

Исследователь в своей работе пишет о том, что в 90-х годах “фестивальное кино” было доминирующим типом экранизации. Свою манеру работы с литературным текстом создатели фильмов и критики называли “вольное переложение” или “картина по мотивам”. Наибольшее внимание экранизаторы уделяли классическим произведениям литературы. Именно данную литературу можно было “присвоить”, “обыграть”, “снизить”, разрушить стереотип “классического”. Такие фильмы, как “Подмосковные вечера” Валерия Тодоровского (1994), “Ревизор” Сергея Газарова (1996) или “Му-Му” Юрия Грымова (1998)) “дополнялись интересом к “возвращенной”, “реабилитированной”, “разрешенной” литературе с тоже высоким, почти классическим статусом — но прежде всего к той, которая описывается в терминах “гротеска”, “экспрессии”, “абсурда”: так, Александр Зельдович

экранизирует Бабеля, Алексей Балабанов — Беккета (“Счастливые дни” (1991)) и Кафку (“Замок” (1994)), Василий Пичул — Ильфа и Петрова (“Мечты идиота” (1993)).” [там же]

Далее критик выделяет два ракурса данной проблемы – это «идеологический» и «экономический». В первом случае речь идет о том, что заинтересованность телевидения в литературе сравнима с воздвижением национального храма, а то, какими способами будет показан литературный текст – это нормы национальной идеологии. Данный процесс, по мнению Ирины Каспэ, будет, скорее всего, оценен негативно, так как литература, которая попадает под экранизацию, как правило, литература для общего чтения. «Новое, телевизионное возвращение к этим текстам может трактоваться как намерение завуалировать, смягчить наиболее острые, травматические версии прошлого или, более радикально — вывернуть их наизнанку, подменить негативные образы “советского” ностальгической апологией.» [там же]

По мнению исследователя, сериал способен избежать цикличность, так как такие термины, как «трактовки/верность тексту, эксперимент/консерватизм, изменения/стабильность» [там же], для него не характерны. «Термин “сериал” позволяет избежать этой цикличности: он фиксирует то, что объединяет достаточно разные телепроекты 2000-х и одновременно отличает их от других типов экранизации» [там же]

Ирина Каспэ говорит о том, что в сериале должна узнаваться литература, которая экранизируется, и не имеет значения, что именно в ней должно быть узнано – «персональный читательский опыт или готовые интерпретационные образцы, собственно текст или репутация его автора, — тут нет жестких границ и провести их вряд ли удастся.» [там же]

Еще одна особенность литературного сериала, по утверждению И.Каспэ, – это ориентированность телесериалов на консервативные, семейные ценности, а также отработка уже новых моделей социального поведения.

Если раньше телесериалы копировали зарубежные, то теперь, в них нет ничего заимствованного.

Таким образом, работа Ирины Каспэ показала способность конвертации в сериальную стратегию разных способов чтения текста, режиссерского видения. Сериал, по мнению исследователя, показывая читательский опыт, приобщает зрителя, который мог только слышать о данном читательском опыте.

К проблеме визуализации / инсценировки литературного произведения

Наталья Степановна Скороход «Проблемы театрального прочтения прозы» [<http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/280750.html>]

В центр своей работы Наталья Скороход ставит вопрос о проблеме сценического выражения повествовательных текстов. По мнению исследователя, есть несколько причин, по которым развитие поэтики жанра инсценировки в последнее десятилетие приостановилось. Первой причиной, как пишет исследователь, является то, что опыт инсценирования нельзя назвать профессиональным. Нет «строго детерминированного профессионала-субъекта» [там же], инсценировки могут создаваться, как режиссерами, так и читателями-дилетантами. Вторая причина, как утверждает исследователь, это отсутствие утвержденной в практике инсценирования референтной группы. «Инсценировки создаются на основе одного произведения или же (что сегодня происходит довольно часто) его части или главы, инсценируются циклы рассказов одного, двух или более авторов одновременно, можно выделить случаи инсценирования произведений двух разных видов, а также ремейки и сиквеллы, посвященные культовым пьесам, кинофильмам и их персонажам» [там же]

Критик также пишет о том, что сам продукт переложения недраматического текста для сцены является чудом. Перейти границу, которая разделяет эпос от драмы – процесс сложный, и как пишет автор диссертации, «независимо от самой яркой и мощной воли субъекта-

режиссера произведение прозы осваивается объектом, а именно — сценой как таковой во всем многообразии ее законов, природы ее условности и ее образности»[там же] То есть, даже при прямом режиссерском чтении необработанный повествовательный текст распадается на реплики и ремарки, претерпевают изменения формальные и содержательные структуры первоисточника. Именно по вышесказанному, критик в своей работе использует термин «инсценировка» продукта, а инсценирование – процесс. «Термин «инсценировка» — как означающее записи окончательной литературной переработки недраматического первоисточника для сцены, термин «инсценирование» -применительно к процессу создания и сценического воплощения подобной записи-инсценировки.» [там же]

При рассмотрении предмета инсценирования с позиции самого процесса перевода прозы или поэзии для сцены, Наталья Скороход выделяет общий элемент. Именно чтение, по её мнению, показывает всеобщий уровень опыта и дает возможность понять сущность инсценирования вне зависимости от субъекта, референта и конечного продукта этого процесса. «Таким образом, возникает возможность внедриться в механизм инсценирования, минуя вопрос о систематизации его опытов, а потому чтение как деятельность может стать продуктивным инструментом при исследовании общих оснований инсценирования» [там же].

В наше время, пишет исследовательница, анализ инсценирования как опыта чтения эффективен потому, что роль читателя во второй половине прошлого столетия обрела иной смысл. «Феноменологическая эстетика, структурализм, постструктурализм и деконструкция решительно атаковали господствовавшую классическую парадигму чтения, и оно, утратив «статус пассивного потребления продукта, т.е. произведения литературы, - стало актом перформации, актом деятельности», а сам читатель был (в той или иной степени) превращен «из потребителя в производителя текста»» [там же]

По мнению автора работы, вполне приемлемо рассматривать инсценирование с постмодернистскими сценариями и сценариями активного

чтения. «Во-первых, это позволяет расширить понимание феномена и рассмотреть его в нетрадиционном ключе. Во-вторых, как считает авторитетный исследователь постструктурализма О. Вайнштейн, «акцент на сильном прочтении, проявляющем скрытые потенции текста, дарующем новую жизнь произведению, свойственен и для философской, и для критической мысли последней половины XX столетия» [там же].

В заключение своей работы автор говорит о том, что проза является самой динамичной и глубокой формой самопознания. Интерес театра к прозе объясняется тем, что театральный спектакль расширяется благодаря «эпическому полю» [там же]. Также философия постклассического чтения дает право говорить об уникальности интерпретации классического произведения. Исследователь выделяет три принципа интерпретации, на которых основаны опыты театрального прочтения прозы: смыслопонимании, смыслопорождении или смыслопредставлении, при этом границы интерпретации произведения читателем могут быть утверждены по-разному. «Предельное расширение границ при чтении-смыслопредставлении обуславливает событие интерпретации субъективностью читателя, основанное на смыслопонимании чтение связывает полисемию текста с особенностями строения и коммуникативными стратегиями самого произведения и тем самым допускает невозможные для данного текста интерпретации. Принцип смыслопорождения обосновывает любую читательскую вольность и разрушение текста предельной погруженностью в акт чтения-письма, этот сценарий предусматривает необходимость «вхождения в текст»» [там же]. Эти идеи особенно важны для нашей работы над киноверсиями пьесы Горького.

Также принципиально утверждение Н. С. Скороход, что принцип подхода к изначальному тексту не является объектом для критики, важно отметить, как взаимодействует текст и читатель в рамках избранного сценария.

Инсценирование – это творческий процесс. Наиважнейшим является внимание инсценировщика к событию изображения, такая же задача и при инсценировании. Для читателя-инсценировщика очень важным является процесс «вхождения» в текст.

В конце своей автор работы говорит о том, что «современная практика инсценирования требует и нового «аналитического портрета», включающего в себя не только отечественные, но и зарубежные события воплощения на сцене недраматических текстов. Опыты сценических прочтений одного и того же повествовательного текста, сложенные по исторической «вертикали», составят интересный предмет для исследования динамики развития феномена» [там же]

Инсценирования, как пишет Наталья Скороход, являются перспективным и многоплановым объектом исследований для науки о театре [там же].

Типология киноверсий классики (по работе Н. Зоркой)

[<http://znakka4estva.ru/dokumenty/kultura-i-ikusstvo/russkaya-shkola-ekranizacii/>]

В начале своей работы Нея Марковна Зоркая соглашается с тем, что русский кинематограф сформировался под влиянием русской классической литературы XX века.

Обращаясь к историческим данным, киновед пишет о том, что с первой волной послеоктябрьской эмиграции русское кино стало известным. В это время за границу были отправлены такие фильмы, как "Отец Сергей" Якова Протазанова и "Поликушка" Александра Санина по Л. Н. Толстому, после "Коллежский регистратор" Юрия Желябужского. «До мощной волны советского киноавангарда 1920-х наше отечественное кино виделось в Европе и Америке скорее "экранизатором", продолжателем и преемником великой русской литературы».

Нея Зоркая выделяет четыре модели экранизаций, снятых по классическому художественному произведению. «Экранизация-лубок,

экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация, экранизация-фантазия» [там же] Не смотря на то, что появляются они последовательно, они действуют в одно и то же время. «Они не замещают одна другую, а существуют синхронно, сохраняясь вплоть до наших дней». [там же]

В раннем русском кинематографе, как пишет исследователь, эти совершенно разные модели сочетаются между собой.

«Литературный (а вслед за ним непосредственно — кинематографический) лубок есть некая переходная стадия от аутентичного фольклора к машинному серийному производству» [там же]. Лубок, в основном, как утверждает автор исследования, — работа, рассчитанная на массу, которая не отличается высоким чувством эстетики.

Автор работы утверждает, что кинолубок при взаимодействии с литературным текстом не считается с индивидуальным авторством. «Кинолубок, по сути дела — это кино еще без кино, перенос на экран лубка литературного» [там же]. На этом этапе развития кинематографа отсутствует жанр, пишет кинокритик.

Есть литературные произведения, смысл которых невозможно передать в фильме. Так, на примере фильма "Домик в Коломне" Петра Чардынина 1913 года, Нея Зоркая доказывает нам это. Фильм был снят летом — потеря зимы невосполнима. «Невосполнима потеря образа гордой графини-прихожанки у Покрова, антиподом которой для Пушкина и была героиня поэмы "простая, добрая моя Параша". Непереводимы пушкинские октавы ни на один, кроме поэзии, язык. И получался на экране, при всех его безусловных достоинствах, милый фарс наподобие выпущенной в том же 1913 году комедии "Дядюшкина квартира" — симпатичной безделицы с участием того же Ивана Мозжухин.» [там же].

По мнению исследователя, уже в раннем обращении кинематографа к поэзии и прозе показаны возможности и границы трансплантации. Очень удачной работой является фильм Владимира Ростиславовича Гардина 1915 года «Анна Каренина». Режиссер смог передать психологическое настроение,

сохранил черты толстовской живописи. Это пример того, как кинематограф стал осваивать портрет героя, пишет исследователь.

Нея Зоркая обращает внимание на то, что пейзаж также является важным элементом экранной выразительности. Так экранизация Петра Чардынина «Обрыв» по одноименному роману И. А. Гончарова, имел большой успех. Режиссер картины смог передать весь смысл «обрыва», которым наделял его писатель. «Высокая серьезность Чардынина в его обращении к классике, поднятая им "планка" кинорежиссерской профессии позволили расширить и поле творческих исканий в экранизации» [там же].

Исследовательница также отмечает работы Якова Александровича Протазанова. «Для Протазанова новое обращение к отечественной классике было органичным — это патриотическое уmonoстроение породило его своеобразную классическую кинотрилогию: "Николай Ставрогин" (1915), "Пиковая дама" (1916), "Отец Сергей" (1917–1918)» [там же]. Критики слабо оценили данные картины. К сожалению, плоскостность и перегруженность кадра, отсутствие глубины и воздуха останутся слабостью режиссуры Протазанова во многих последующих его работах» [там же]. Но не смотря на это Протазанов смог достичь успеха, благодаря картине «Отец Сергей».

«Это был своего рода результат десятилетней работы русского кинематографа над фильмом-экранизацией. И при сравнении "Отца Сергия" с первыми простодушными фильмами-лубками и добросовестными иллюстрациями вырисовывается творческий итог той школы классической литературы, которую в кратчайший срок успело пройти русское кино» [там же].

Постмодернистский ремейк пьесы Горького: Ю. Шприц «На доньшке»

[<http://doc.knigi-x.ru/22pedagogika/569408-1-oyu-bagdasaryan-uralskiy-gosudarstvenniy-pedagogicheskiy-universitet-ekaterinburg-rossiya-udk-82-25-bbk-sh401349.php>]

В начале своей работы «Постмодернистский ремейк пьесы Горького: Ю. Шприц «На доньшке» О. Ю. Багдасарян обращается к смыслу понятия «ремейк». Его неточность, как пишет исследователь, объясняется тем, что слово пришло из кинематографа. «В кинематографе ремейк – это фильм, сделанный на основе другого фильма, ремейк заново рассказывает «историю, которая имела успех, но делает это в изменившейся культурной ситуации»[там же]. Началом появления ремейков можно считать 30-е годы, именно тогда появились первые фильмы со звуком.

А.Базен одним из первых, по утверждению литературоведа, попытался понять смысл «ремейков» в кино. Ремейк в понимании А.Базена –«это ностальгический опыт, основанный на тщательном преобразовании оригинала во всех его деталях» [там же].

Автор работы говорит о том, что исследователи кино видели позитивный смысл ремейка в том, что данное повторение необходимо, ведь оно связывает прошлое и настоящее, и, таким образом, прошлое может заново существовать в настоящем.

«Одним из наиболее частных подходов к ремейку – анализ его как особого случая проявления интертекстуальности.» [там же]

Интертекстуальность в ремейках, как утверждает О. Ю. Багдасарян, может иметь разный характер. Она может быть широкой, если задействованы все уровни произведения, а также и узкой, если обращается к одному источнику, конкретно, идеалу.

«Ремейк, как правило, стремится к «переделке» уникальных повествовательных структур» [там же]

Ориентиром ремейков является произведение во всей его полноте.

О. Ю. Багдасарян выделяет ряд причин, по которым современная литература, а именно новая драма, обратилась к ремейкам:

1) Попытка использовать русскую литературу как некий код, который бы был понятен всем.

2) В классической литературе писатели новой драмы увидели некую платформу, от которой можно было бы оттолкнуться.

3) Перформативность новой драмы. Т.е. стремление наделить пьесу особым смыслом, который соответствовал бы конкретной социальной или культурной ситуации.

Для того, чтобы проследить все эти особенности, автор исследования берет для анализа пьесу И. Шприца «На доньшке».

«Драматург старался соблюсти особенности построения горьковской пьесы: в ремейке, как и в драме Горького, 4 действия, тексту предпослано посвящение» [там же].

Действующие лица остались такими же, плюс появился новый герой-Идиот, однако, характеры героев изменены, пишет автор работы.

«Костылев (в современной версии именуемый Иваном Михайловичем) аттестован как «ответственный квартиросъемщик», Медведев – как «милиционер», Татарин и Кривой зоб-«мелкие бизнесмены», а Лука – попросту «бомж»» [там же].

По мнению автора работы, из-за подробной детализации обстановка коммуналки, в которой живут герои, передана весьма пародийно.

О. Ю. Багдасарян также пишет о том, что при всей схожести пьесы Горького и пьесы Шприца, ремейк сосредоточил своё внимание на постановке пьесы Горького, режиссером которой является Сатин, а его напарником выступает Актёр.

В идее Сатина, утверждает исследователь, выражается пародия концепций татральной игры Станиславского и Мейерхольда, которые были популярны в начале XX века.

«Жизненная реальность насквозь «олитературилась»[там же].

О, Ю. Багдасарян обращает внимание, что И.Шприц в своих ремейках использует всевозможные варианты «снижения высокого»[там же].

Например, подвергает деконструкции известные высказывания, смешивает лексику, которая несвойственна литературе и официальные

формулы, а также создает несовместимые словосочетания и играет со звуками.

По мнению автора работы, пьесы И.Шприца имеет широкую интертекстуальность, так как несмотря на то, что основным ориентиром пьесы является пьесы Горького «На дне», она также содержит реминисценции и пародии из «Идиота» Ф. М. Достоевского, есть отсылки к Бродскому, Экклезиасту.

Но, как пишет Ольга Юрьевна Багдасарян, интертекстуальность в пьесе «На доньшке» имеет особый эффект. «Сквозная и в основном анонимная цитность пьесы – при её общей ориентации на произведение Горького – создает ощущение, что всё это – в том числе и жизнь коммуналки – «написано одной рукой»» [там же].

Особую роль в создании ощущения закрытости и замкнутости, по мнению автора работы, играет пространственно-временная организация пьесы: «место действия строго ограничено – все происходит в пределах коммунальной квартиры» [там же].

Герои всегда возвращаются. Это говорит о том, что выход за пределы - невозможен.

Финал пьесы, как утверждает исследователь, дает возможность говорить о ремейках, как о социальной сатире, как о диалоге с классическим текстом, подчеркивая его авторитетность, и в то же время, оспаривая его.

Данная интертекстуальность создает особую замкнутую структуру. По мнению автора статьи, в пьесе одновременно вытесняются и воспроизводятся классические коды.

Однако, структура пьесы И.Шприца не выделяется особой оригинальностью.

«Целый ряд других пьес, написанных на основе классических произведений о осуществляет одновременную деструкцию и утверждение «первоисточника»» [там же].

В заключение своей работы О. Ю. Багдарян говорит о том, что ремейки являются литературным феноменом, основой которого становится диалог между источником и «вторичным текстом». «Этот диалог может быть отчасти принят и как характеристика постмодернистской культуры, со свойственным для нее принципом новизны, и как рефлексия на переходный характер современного российского общества» [там же].

Таким образом, ознакомившись с основными положениями по теории экранизации литературных произведений, мы можем перейти к анализу фильмов, снятых на основе пьесы М.Горького «На дне».

2.2. Разбор экранизаций: «На дне» (2014) реж. Владимир Котт, «Самое дно»(1956) реж. Акира Кurosава, «На дне»(1936) реж. Жан Ренуар.

Драма М. Горького «На дне», написанная в 1902, обрела популярность не только в театральных кругах, но также и среди кинорежиссеров всего мира. В данной главе рассмотрены экранизации, снятые в разных странах, в разные годы, в основе сценария которых лежит пьеса М.Горького "На дне", а именно: фильм Жана Ренуара 1936 г. (Франция), фильм Акиры Кurosавы 1957 г. (Япония), фильм Владимира Котта 2014 г. (Россия).

Анализ экранизации «Самое дно»(1956) реж. Акира Кurosава.

Акира Кurosава является одним из первых, культовых японских режиссёров, сценаристов и продюсеров. За период своей творческой жизни он подарил миру 30 фильмов, которые оказали огромное влияние не только на киноискусство Японии, но и на весь кинематограф того времени. Несмотря на то,

что многие фильмы Куросавы были созданы под влиянием Европы, режиссеры Запада также черпали вдохновение из фильмов японского режиссера.

Акира Куросава родился в 1910 году и был восьмым ребенком в семье Исаму и Симы Куросава. Будучи совсем ребенком, Акира начал проявлять творческие способности. А в начальной школе Doshusha продолжил заниматься искусством, занимаясь рисованием. Одной из самых успешных картин Акиры является картина «Сейбуцу», которая в 1928 году была принята на выставку «Nika Exhibition». В 20 лет, не сумев поступить в колледж, Акира решил связать свою жизнь с киноискусством. Акиро становится помощником режиссёра Ямамото Кадзиро на студии PCL (Photo Chemical Laboratories) и именно с этого момента начинается его путь, как будущего режиссера.

Проработав в качестве помощника 7 лет, Куросава наконец-то получает возможность самостоятельно снять фильм. «Сага о дзюдо» (Sugata Sanshiro, 1943) - первый фильм Акиры, где он выступил также в качестве сценариста. Фильм повествует о развитии дзюдо в Японии в конце XIX века. Нравственное совершенствование с помощью дзюдо – вот самая важная мысль, по мнению Куросавы, данного фильма.

Всемирную славу будущий режиссер получил благодаря фильму «Расёмон», который был удостоен приза на Венецианском кинофестивале в 1951 году. А в США Куросава получил за этот фильм премию «Оскара». После такого успеха не один фестиваль не обходился без вручения премий японцам, в том числе Куросаве. Успехи режиссера никак не впечатлили его соотечественников, объясняя это привязанностью Куросавы к тенденциям европейского кино. В ответ на эти домыслы Куросава выпускает сразу несколько фильмов по произведениям великих классиков («Идиот» Ф.М. Достоевский, «Трон в крови» по мотивам «Макбета», «Ран» основанный на произведении «Король Лир», У.Шекспир, «На дне» М.Горького). Куросаве удалось сохранить стиль великих классиков, при этом на экранах были показаны настоящие японские фильмы.

Русская классическая литература всегда являлась источником вдохновения для художников всего мира. Каждый находил для себя то, что соответствовало временным и общественным требованиям. Для японского киноискусства русская литература стала кладом сострадания и любви, стала неким поучением к тому, как нужно воспроизводить реальную, подлинную жизнь. И именно это наставление русской литературы режиссер Акира Кurosавы смог дать своим соотечественникам.

Фильм «На дне» вышел на экраны 17 сентября 1957 года. Единственная вольность, которую смог позволить себе Акира – это замена реалий царской России на изображение уклада жизни феодальной Японии середины XIX столетия (конец эпохи Эдо). Однако А. Кurosавы все же несколько сдвинул основные идеи пьесы. Любовная драма Пепла (Сутэкичи) выносится на первый план, образ Луки появляется эпизодически, а Сатин представляется без внутреннего стержня.

Данная экранизация, если рассматривать в типологии Н.Схороход, является экранизацией с «переложением текста».

[<http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/280750.html>]

Действие фильма происходит «на дне» в прямом смысле: в лачуге, которая расположена на окраине города, в глубоком овраге, над которым размещен храм небольших размеров. Начинается фильм с того, две женщины сбрасывают с крутого обрыва мусор, приговаривая: «Там внизу, помойная яма». Герои фильма – жители лачуги и семья её владельца. Кurosавы не стал перестраивать характеры героев под японскую манеру, так как действительность эпохи Эдо идеально реализовывалась в ситуациях и образах героев М.Горького. Профессии людей, которые здесь проживают самые разные – вор Сутэкичи, спившийся актёр, жестянщик Томэкичи и его жена, которая умирает от простуды, шулер Ёсисабуро, проститутка Осэн, бывший самурай и другие, что соответствует персонажам горьковской пьесы. Сутэкичи влюблён в Окаё (сестру хозяйки), в мечтах у него совершить побег вместе с ней. Осуги (супруга хозяина) соблазняет его и подталкивает вора к

убийству своего мужа Рокубэя. Священник Кёхэй является очевидцем этой ситуации. Исподволь он пытается побудить жителей лачуги хоть как-то поменять свою жизнь. Однако все его попытки остаются безуспешными. Несмотря на то, что каждый из жителей ночлежки жалуется на свою жизнь, выражает своё недовольство, никто из них не готов к каким-либо переменам, мало того, они им даже сопротивляются. Каждый из них привык обманывать себя и других в том, что является действительностью, а что есть желаемое. Например, жестянщик слепо верит, что, как только его жена умрет, он снова станет мастером, спившийся актёр мечтает вернуться на сцену, при этом не помнит ни одной реплики, проститутка убеждает всех, что есть мужчины, которые в нее страстно влюблены. И даже Сутэкичи, который наделен большей силой, чем другие жители лачуги, так и не нашел в себе смелость убежать вместе с Окаё. И лишь для картёжника Ёсисабуро всё это выглядит, как дешевый, потешный спектакль.

Чтобы усилить атмосферу отчужденности и озлобленности, Акиро Куросава использует постановочные методы. Абсолютно враждебно расставлены объекты и декорации в фильме по отношению к героям. Благодаря выбранным ракурсам, склеиваниям крупных планов и размещению героев, которые смотрят по разным сторонам, чувствуется отчужденность и одиночество каждого из них, даже в кругу похожих на себя персонажей.

Также эта атмосфера создается за счёт того, что снят фильм весьма агрессивно: присутствуют разнообразные ракурсы, нетеатральные приемы, вводятся элементы архитектуры и декорации комнаты для того, чтобы увеличить визуальное напряжение сцены. Несмотря на наличие длинных планов в фильме, движение внутри очень активное, и благодаря этому в финале фильма мы чувствуем невероятную энергию.

Вообще отношение японского режиссера к пьесе для русского человека может показаться весьма удивительным. Режиссер говорил о том, что хотел создать из пьесы Горького легкую и развлекательную картину, на его взгляд пьеса совсем не мрачная. Вот что говорит режиссер в одном из своих

интервью: «Я помню, что, когда читал ее, много смеялся. Наверное, это связано с тем, что нам показывают людей, жаждущих жить, и, как мне кажется, показывают с юмором». Такое видение пьесы кажется очень неоднозначным: порыв к жизни, который является основой горьковского произведения, не может являться материалом для увеселительного представления. Если герои пьесы Горького умирают, попадают в тюрьму, переживают тщетность всего сущего, то в видении Куросавы это-«забавная» пьеса. Японский постановщик воспринял пьесу Горького как комедию и именно в таком виде планировал её ставить. Горьковская пьеса, в которой герои живут в иллюзиях и надеждах, была воспринята Куросавой как комедия. Возможно, такая исходная идея режиссера привела к тому, что некоторые персонажи были изображены гротескно. В конечном итоге комедия у Куросавы не получилась. Работая над фильмом «На дне», он четко придерживался текста, обращал особое внимание на ремарки. Из виду были исключены только отдельные второстепенные реплики и часть монологов. В экранизации нескрываясь сохранена театральность пьесы «На дне». Фильм разделен на четыре действия (затемнения на экране), точно следуя оригиналу. Громкими ударами японских хёсиги сопровождается последний кадр фильма, что в театральном представлении означает конец представления. Расположение камеры в фильме «На дне» статичное. Взгляд камеры как бы с точки зрения зрителя, который находится в зале театра, передвигается камера лишь для того, чтобы увеличить какого-либо персонажа. Спальные места отделены ширмой (скорее, тряпкой). И Куросава использовал эти ширмы в качестве театрального занавеса. Несмотря на театральность экранизации, Куросава воспользовался инструментами, которые характерны только для японского кино. Например, «кадр-изголовье», который является приемом «чисто японских» режиссеров. Этот кадр никак не связан с основным сюжетом, и в нем отсутствует человек. Некая пауза, которая позволяет перебросить развитие сюжета в иную плоскость. В этот момент накапливается энергия, рожденная в

предшествующих сценах, чтобы вырваться в дальнейших сценах мощным эмоциональным взрывом. Детально Куросава снимал мизансцены - в основном на переднем плане находится персонаж, реплика которого в данный момент является наиболее важной.

Характеры персонажей, реплики, которые они озвучивают — все это из пьесы Горького, но Куросава дал своё толкование некоторым персонажей, которое отличается от распространенных трактовок. Если в пьесе Горького Сатину свойственен дух протеста и внутреннего бунтарства, то в экранизации Куросавы этот образ видоизменен. Здесь он выступает в роли наблюдателя, который смотрит веселящее представление. В фильме отсутствует знаменитый монолог Сатина. Режиссеру, в силу японского менталитета, в котором человек является всего лишь маленькой частичкой природы, слова Сатина непостижимы. И именно поэтому они отсутствуют в фильме. Конечно, от этого меняется весь смысл пьесы, которая визуализируется на экран. В связи с этим в фильме также отсутствуют и слова Клеца, которые он произносит на реплику Наташи - «всем жить плохо»: «Всем?... Врешь! Не всем! Кабы всем... пускай. Тогда не обидно... да». Лука, которого сыграл Бокудзэн Хилари, является паломником Японии, кочующим монахом. Это бродячий, которого не интересует мирские благополучия, он живет с чувством абсолютной свободы, которая основана на вере в реинкарнацию. Лука в фильме — это образ «японского» героя, которому присуще буддийское мировидение. Известная реплика Луки: «Мяли много, оттого и мягок» в фильме изменена, из-за чего возникает совершенно иной образ. В фильме Куросавы Лука говорит следующие слова: «Я как отшлифованная потоком галька в горном ручье». Здесь мы видим персонажа с твердым характером, но при этом он умеет «вливаться» в обстоятельства.

Барон, характер которого (самурай, который опустил и пытается приспособиться к окружающему его миру) был создан благодаря актеру Минору Тиаки. «Барин» - именно так он перечислен в списке действующих

лиц, совсем не жалкий, ведь ему удалось занять своё место в этой новой жизни. Актер (спившийся и беззубый), в фильме Куросавы – в прошлом актер Кабуки, он не принимает сложившегося клише об актере в искусстве театра. Весьма сомнительно, что этот постоянно пьяный старик был опьянен сладкой ложью Луки и обрел надежду на новую жизнь. Однако фильм не навязывает зрителям эту надежду. Великолепно сыграна роль хозяйки ночлежки актрисой Исудзу Ямада. Её героиня – это сильная личность с властным характером, свойственным для персонажей Горького. На одном уровне вместе с этой героиней выступает Тосиро Мифунэ, в роли Пепла (Сутэ-кити). Куросава особенно относится к этому актеру, это ощущается даже в титрах, где список актеров возглавляет Мифунэ. Но любовная драма Пепла не является главной в фильме. Тосиро Мифунэ удалось воссоздать образ известного романтического разбойника, героя японского устного народного творчества, который, как Робин Гуд, грабил богатых и отдавал всё бедным. Слушая речи странника, он сначала не верит ему, но после того, как в нем начинает появляться надежда, что жизнь может измениться, начинает настойчиво требовать дать ему ответы на вопросы, которые его мучают. Актерская игра Мифунэ очень четко показала, как герой увлечен словами Луки: жесты, телодвижения – всё об этом говорит. В Пепле мы чувствуем некое раздвоение – он не верит в то, что есть шанс оставить в прошлом привычный образ жизни, но при этом он верит в то, что всё может измениться, в то, что его жизнь может стать иной. Двойственность связана с тем, что в герое пытаются сосуществовать качества циника и ребенка. Но если мы посмотрим глубже, то поймем, что за всей внешней грубостью скрывается доброе сердце.

Если в изображении характеров персонажей мы видим некие различия, то в отношении пространственного образа экранизации режиссер точно следует тому, что диктует писатель и только подстраивает под те условия, в которых живет Япония в то время. В фильме, как и в пьесе, есть «высокий кирпичный брандмауэр в «узкий проход между ночлежкой и стеной» и т.д.

Для песни «Солнце всходит и заходит...» успешно нашли аналог. В финале мы можем услышать пение под музыкально сопровождение небольшого барабана. Все участники начинают в такт барабану хлопать в ладоши, из-за чего ритм становится все тяжелее, а пение громче. Сатин в финале выступает как дирижер хора, именно благодаря ему чувствуется некое сплочение между героями. Лишь крик самурая нарушает такую идиллию: «Актер удавился!». Сатин произносит последние слова в фильме: «Дурак, испортил веселье!». Далее экран темнеет и на нем всплывает финальный титр «КОНЕЦ». Звучат хёсиги, спектакль считается оконченным.

Несмотря на то, что режиссер пытался следовать тексту пьесы, на экране мы видим не пьесу Горького, а японский фильм о людях, которые живут в лачуге. Пьеса Горького «На дне» дала возможность Куросаве раскрыть тему человеческой природы, исследовать тонкости человеческого характера.

Уныние и беспечность, бесчувственность и сердоболие, уничижение и высокомерность, безмерное скряжничество и глупое мотовство, агрессия и комизм, ненависть и любовь - все это делает фильм очень правдоподобным и глубоким.

Анализ экранизации Жана Ренуара «На Дне» (1936 года).

Жан Ренуар родился 15 сентября 1894 года в Париже, в районе Монмартра в семье художника-импрессиониста Огюста Ренуара. Жан с юных лет занимался живописью, затем керамикой, посещал театры, много читал.

По окончании учебы, получив степень бакалавра, Жан Ренуар в 1914 год у отбывает воинскую повинность. Зачисленный в расквартированный в Венсене драгунский полк, он посещает курсы офицеров запаса и попадает на фронт младшим лейтенантом. Там он был серьезно ранен в бедро, отчего у него навсегда осталась легкая хромота, и в 1915 году демобилизован. Тогда

он поступает в авиацию, где, пройдя специальное обучение, становится пилотом-наблюдателем и заканчивает войну в чине лейтенанта.

С 1925 года занялся киноискусством. Осенью 1925 г. в кинотеатре «Старая голубятня» была показана первая постановка Ж. Ренуара — «Дочь воды», по сценарию своего друга Пьера Лестренгеа, и где, по мнению [Жоржа Садуля](#), огромное внимание уделил природе, актерам и живописности, близкой к импрессионизму. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ренуар,_Жан]

Так началась карьера Жана Ренуара как режиссера. Он снял множество великолепных фильмов, некоторые из них входят в список лучших фильмов всех времен и народов. [там же]

Фильм Жана Ренуара «На дне» вышел на экраны в 1936 году. Режиссер поведал романтическую историю любви вора, которого сыграл молодой Жан Габен. В экранизации Куросавы эта сюжетная линия существует наряду с другими, но не выделяется специально история Пепла. Пьеса М. Горького "На дне" близка к идеям поэтического реализма Франции, где герои, которых исключило общество, могут получить право любить и могут возродиться, находясь в полной безвыходности.

Этот фильм по сравнению с другими экранизациями наиболее отдалён от содержания пьесы М. Горького. Известно, что Ренуар даже просил разрешение у автора пьесы, чтобы изменить концовку. Режиссер смог переосмыслить классическую пьесу Горького и создал фильм, не такой трагичный, как источник.

Сценаристом фильма является Евгений Замятин. Естественно, работа велась сообща с Жаном Ренуаром, к тому же в ней участвовали такие известные деятели кино того времени, как Шарль Спаак и Жак Компанейц. Однако, сценарий, который был утвержден, принадлежал Жану Ренуару и Шарлю Спааку.

Основное отличие экранизации от литературного произведения - это перенос событий из царской России во Францию 30-х годов. При этом были

попытки сделать французский фильм с оттенками русского колорита. Так, например, у персонажей русские имена, денежная единица здесь рубли, на заднем плане можно увидеть предмет русского быта - самовар.

Работа сценаристов в конечном итоге придала пьесе Горького некую часть «эстетизма». Это было связано с тем, что горьковская пьеса могла оттолкнуть, шокировать зрителей зажиточной Европы своей правдивостью и реалистичностью. Именно поэтому некоторые характеры героев были изменены. Фильм был оценен зрителем также благодаря потрясающей игре французских актеров - Луи Жеве (Барон) и Жана Габена (Пепел).

В фильме для полного изображения жизни героев авторы кино добавили «элитные» черты. Например, появились сцены из жизни Барона, когда он еще не прокутил все деньги и не стал бедняком. Режиссер использовал в фильме изображение французских кабаре, ресторанов, чтобы показать жизнь «до» и усилить контраст. В конце фильма зритель видит счастливый финал: Пепел и Наташа, держась за руки, уходят из ночлежки, в надежде обрести новую жизнь.

Основной сюжет фильма. Фильм начинается с изображения дома, куда возвращается Барон. Он проиграл все свои деньги и в порыве отчаянья хочет покончить жить самоубийством. Но сделать ему это не удастся из-за того, что он не может найти пистолет. Вместо этого Барон видит Ваську Пепла, который пытается ограбить его дом и заводит с ним знакомство. Герои всю ночь пьют, разговаривают. Барон решает, что нет необходимости в том, чтобы лишать себя жизни, ведь он никогда не оказывался на самом «дне» жизни, как Пепел, потому что не знал, что оно существует. Утром всё имущество Барона изымают, чтобы погасить долги перед банками. Герой отправляется в трущобы Парижа, в ночлежку, где проживал Пепел, Владелец этой ночлежки является Костылев, который скупает краденые вещи. Пепел, который крутил интрижку с супругой хозяина Василисой, спустя время понял, что на самом деле у него сильные чувства к сестре Василисы - застенчивой и скромной Наташе. Из-за ревности Василиса

пытается выдать её замуж за продажного полицейского. Наташа отказывается выходить замуж по расчету и за что жестоко платится – Василиса и Костылев избивают её. Пепел вступается за Наташу, из-за чего вспыхивает ссора, драка, в которой убивают Костылева. Затем события набирают невероятный оборот. Пепел попадает в тюрьму, затем его тут же выпускают из нее, а далее финальная сцена. Играет оптимистичная мелодия, Наташа и Пепел, держась за руки, уходят вдаль.

Жан Ренуар вырезал из пьесы Горького всю социально-философскую проблематику. В конечном счете, на экраны вышел всего лишь романтический фильм, который совпал с потребностями общества того времени.

Анализ экранизации Владимира Котта «На дне»(2014)

Владимир Котт родился 22 февраля 1973 г. в Москве. Обучался на режиссерских факультетах в ГИТИСе и ВКСР (мастерская В.И.Хотиненко). Карьера будущего режиссера и сценариста началась в 1999 году, тогда он в качестве второго режиссера работал над фильмом «Ехали два шофёра», главным режиссером которого был его брат-близнец Александр Котт.

После с успешного окончания режиссерских курсов, Владимир стал снимать сериалы для телевидения. На сегодняшний день режиссер создал около 30 кинокартин, большинство из которых были отмечены наградами на различных кинофестивалях. На данный момент Владимир Котт является руководителем режиссерской мастерской во ВГИКе.

Фильм Владимира Котта «На дне» впервые был представлен на кинофестивале «Окно в Европу» в Выборге. Экранизация пьесы является одной из самых ярких работ Котта. Известно, что идея снять фильм по мотивам пьесы Горького «На дне» появилась после случая с девочкой-беспризорницей, которая выпрашивала деньги на хлеб, но, как оказалось, хлеб её совершенно не интересовал. По мнению режиссера, пьеса Горького

до сих пор актуальна, ведь она отражает реалии российской действительности.

Режиссер тщательно изучил пьесу М.Горького, но в фильме также есть достаточное количество нововведений и трансформаций. Так, например, отец Барона был расстрелян после Великой Отечественной войны; карьера Актёра была загублена из-за сериалов, в которых он снимался; Лука постоянно ходит с айфоном и снимает видеоблоги о жизни людей на свалке; Костылев ездит на мини-джипе. Но главное – Лука в фильме не старец, а подросток, и его убивает один из ночлежников. Сразу возникает вопрос: зачем режиссеру понадобилось настолько изменять пьесу Горького?

Действие фильма разворачивается на большой городской свалке. Обстановка очень угнетающая, кругом грязь и зловонные запахи. Жители свалки зарабатывают деньги тем, что собирают металл и сдают его. Они постоянно ссорятся, перепираются, дело доходит даже до реальных драк.

Фильм в основном снят в крупных и средних планах. Но в интермедиях мы также можем наблюдать пейзажи свалки, которые выглядят устрашающе.

Зрителю, наверняка, понравится актерский состав. Умело работает с текстом пьесы Михаил Ефремов, именно ему выделена роль импровизатора в фильме, и именно благодаря его подаче фильм начинает звучать по-современному. Однако роль Михаила Ефремова больше напоминает некую пародию на самого режиссера. Владимир Котт начинал свою карьеру с сериалов. И именно с помощью образа Актёра режиссёр пытался показать теперешнее своё отношение к «мыльным операм». В конце фильма Актёр и Татарин смотрят телевизор транслирующий миниатюру про неудачного актёра сериалов. Реакция Актёра чётко уловима – он видит в этой миниатюре себя и это становится последней каплей, он не выдерживает собственной участи и кончает жизнь самоубийством. В монологе, Актёра, который зритель видит уже после его смерти, заложена основная идея Владимира Котта. Режиссер использует отрывок из трагедии У.Шекспира «Гамлет»: «Каким ничтожным, плоским и тупым мне кажется весь свет в своих

стремленьях, мерзость. Как не выполотый сад: дай волю травам - зарастет бурьяном». Таким образом, режиссер призывает зрителя к тому, чтобы быть избирательным в том, что ему предлагает телевидение. Телевидение, в свою очередь, является механизмом, который дает то, что требует зритель. А актёр в этом взаимодействии огромное звено.

Барона весьма аристократично исполнил Александр Трофимов, Василиса, которую сыграла Евгения Добровольческая, как и в первоисточнике – распутная и нечестивая, Костылёв в исполнении Бориса Каморзина – персонаж, который постоянно затевает споры, а Наташа, сыгранная Агнией Кузнецовой, натура романтическая и эмоциональная. Очень удачно вписался в атмосферу фильма образ Татарина – не совсем адекватный человек, но с очень сильной верой в Аллаха. Также в фильме мы видим карликов, которые в фильме особую роль не выполняют, лишь вносят некий колорит в пейзажи свалки. Несменяемым центром этого оркестра является Васька Пепел, роль которого досталась Олегу Василькову.

Очень смелым решением со стороны режиссера было изменить образ Луки, и в этом самое очевидное различие фильма и пьесы. Если в литературном произведении – это старец, то в фильме – это мальчишка. Роль Луки исполняет Семен Трескунов, который достаточно востребован среди молодых актеров. Скорее всего, логика режиссера заключалась в том, что в наше время мало кто верит старцам. Лука – представитель нового поколения. Лука выступает как некий образ Христа - душа его еще чиста и искренна, но именно в его уста режиссер вложил мудрые речи. Он даже жертвует собой пытаясь разнять Костылева и Пепла.

На второй план в фильме отодвигаются такие важные персонажи пьесы, как Сатин и Бубнов. Бубнов почти незаметен в фильме. Сатин только и делает, что повторяет умные слова, но в них нет того смысла, который звучал в знаменитом монологе Сатина.

Фильм наполнен различными деталями: пони, которого Пепел собирается подарить Наталье; кукла, которую вертит в руках Актер и

ботинки, подаренные ему Лукой. Настойчиво появляются в кадрах книги мировой и русской классики: «Американская трагедия» Теодора Драйзера, «Отцы и дети» Ивана Сергеевича Тургенева, Ги де Мопассана читает Наташа. Именно идеи этих книг послужила неким материалом, с помощью которого режиссер строит свой фильм.

Финал экранизации в основном схож с финалом литературного произведения, однако, смертей здесь больше, чем в пьесе Горького. Анну душил Клещ, так как она уже не может ждать естественной смерти, жертвенно умирает Лука, Актер повесился.

Таким образом, Владимир Котт перенес реалии горьковской пьесы на современную действительность, наполнив её своим смыслом. Режиссер пытался создать социальную драму, однако, в результате фильм кажется не совсем правдоподобным. В фильме отсутствуют основные посылы пьесы Горького «На дне». Автор картины взял за основу лишь структурную часть пьесы, но горьковская драма в фильме отсутствует.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной выпускной квалификационной работе мы ознакомились с трактовками пьесы М.Горького «На дне», сравнили аргументацию исследователей советского и современного литературоведения относительно жанра пьесы, а также рассмотрели несколько вариантов интерпретации образов персонажей пьесы.

Б.А.Бялик в своей работе борясь противопоставлял «абстрактный гуманизм» идею активности человека, высказанную Сатиным. Лука подарил людям веру, но этой веры, как говорит исследователь, оказалось слишком мало. А вот монолог Сатина, по мнению литературоведа, был услышан во всём мире. Образ Сатина является ключевым, и именно его позиция ближе для Б.А.Бялика.

Г.Гачев рассматривал пьесу в отвлеченно-философском аспекте. Образ Луки для литературоведа весьма неоднозначен. Лука, по мнению исследователя, ничего нового не открывает в мире идей и вещей, зато он открывает человека самому себе, а значит и миру. Сатин же, в понимании Г.Гачева, убивает субъективную истину героев, во имя отчужденной от человека правды. В заключении автор работы говорит о том, что для того, чтобы между людьми было какое-то понимание, их должно объединять какое-то общее дело, оно может стать почвой и веры людей в себя, взаимного понимания, новой логики.

Детально подошел к анализу образов персонажей Ю.Юзовский. Данный литературовед отметил важность второстепенных персонажей (Костылев, Бубнов). Именно эти герои, как пишет литературовед, занимают позицию «правды факта». Говоря об образах ключевых персонажей (Лука, Сатин),

исследователь, отмечает, что только Сатин является тем персонажем, который остался неизменным до конца. Лука же в пьесе, как говорит Ю.Юзовский, терпит поражение из-за идей, которые он выбирает

Н.Л. Лейдерман считает, источником философских проблем являются быт и социум; сюжетообразующую роль выполняет философский спор; каждый персонаж причастен к центральной философской дискуссии; пространственно-временная организация соотнесена с философским сюжетом. Спор о человеческой жизни не сводится к какому-то определенному решению. Финал пьесы открыт, и дает задачу на всю оставшуюся жизнь и персонажам, и зрителям.

О. Смирнова в своей работе не дает четких оценок образам персонажей. Ложь Луки литературовед расценивает, как некую попытку помочь одним людям в поддержании порядка, а другим помогает просто терпеть. Весьма скептически относится О.Смирнова к монологу Сатина, называя его «нелогичным и невнятным».

Из всех рассмотренных трактовок, наиболее удачной нам кажется трактовка Н.Л.Лейдермана. Так как исследователь смог четко обозначить источник философских проблем и очень точно раскрыл образы персонажей в пьесе.

На основе собранного материала, мы приступили к изучению теории экранизации, что послужило материалом для дальнейшей работы с анализом выбранных фильмов.

В ходе анализа экранизаций мы детально рассмотрели, как разные режиссеры интерпретируют пьесу М.Горького «На дне». Определили тип каждой экранизации, выделили основные плюсы и минусы.

Фильм Акиры Куросавы «На дне»(1956 г.) несмотря на то, что режиссер пытался следовать тексту пьесы, на экране мы видим не пьесу Горького, а японский фильм о людях, которые живут в лачуге. Пьеса Горького «На дне» дала возможность Куросаве раскрыть тему человеческой природы, исследовать тонкости человеческого характера.

Французская экранизация «На дне»(1936), режиссером которой был Жан Ренуар, лишена социально философской проблематики. Сюжет фильма сохраняется,

но есть новые линии. Ренуар смягчил проблему, поднятую Горьким в пьесе «На дне» подарил европейскому зрителю фильм, который совпал с потребностями общества того времени.

Владимир Котт в фильме «На дне»(2014 г) перенес реалии горьковской пьесы на современную действительность, наполнив её своим смыслом. Сохранены все образы персонажей, кроме Луки, реплики. Однако основной конфликт двух протагонистов пьесы отсутствует. Владимир Котт лишь использовал лишь основу горьковской пьесы, но смысл вложил свой.

При знакомстве школьников с пьесой М.Горького «На дне», можно использовать экранизации, которые были представлены в работе. Однако следует понимать степень сложности кинокартин. Японская экранизация Акиры Куросавы, на наш взгляд, для неподготовленного зрителя, будет не совсем понятна. Экранизация Жана Ренуара может завлечь школьников, но сути горьковской драмы в ней нет. А вот фильм Владимира Котта, на наш взгляд, для нынешнего поколения является более понятным. В нем, возможно, отодвинута горьковская проблематика, но если правильно расставить акценты, то фильм может спровоцировать полемику среди учащихся, а это важно, так как урок по пьесе «На дне», как правило, проводится в форме «урока-диспута».

